# DAS DEUTSCHE THEATER UND DIE REFORM-FRAGE

Rudolf Genée

# Das deutsche Theater

und

# die Reform-Frage.

Von

Rudolph Genée.

Berlin SW. 1878.

Verlag von Carl Habel.

(C. G. Lüderitz'sche Verlagsbuchhandlung.)

33. Wilhelm-Straße 33.

Für die Redaction verantwortlich: Carl Habel in Berlin.

In neuester Zeit sind die Verhältnisse des deutschen Theaters, seine Schäden und die Mittel, ihnen abzuhelfen, Gegenstand lebhafter Erörterungen geworden, in Vereinen, wie in Zeitschriften und Broschüren. Ja, die Frage einer gründlichen Theater-Reform hat ihren Weg bis zur Reichs-Regierung gefunden. Die Bewegung auf diesem Gebiete ist an sich keine neue Erscheinung; sowohl die Klagen über das „Sinken" des Theaters wie die verschiedenen Reform-Vorschläge sind schon mehrfach dagewesen. Daß sie aber jetzt, nach längerer Pause, mit solcher Lebhaftigkeit wieder hervorgetreten sind, hat seinen natürlichen Grund in der neuen politischen Gestaltung Deutschlands. Kaum eine andere Erscheinung des öffentlichen Lebens ist so sehr geeignet und berufen, das nationale Leben eines Volkes wiederzuspiegeln, als das Theater. Deshalb war es ganz natürlich, daß bisher, zu verschiedenen Zeiten, so oft die Schäden oder Unvollkommenheiten, die an diesem volksthümlichsten Institute hafteten, zur Sprache kamen, als das Hauptübel unsere nationale Zersplitterung erkannt wurde. Nach Herstellung des neuen deutschen Reiches konnte es deshalb nicht ausbleiben, daß jene Frage auch unter den neuen Gesichtspunkten, welche die thatsächlich neuen Verhältnisse geboten, wieder zur Diskussion kam.

Wer dem Theater oder der dramatischen Dichtung näher steht, sei es als Mitwirkender, sei es als kritischer Beobachter oder als Freund, der wird nach dem Jahre 1871 durch sein vergebliches Warten auf einen Aufschwung des Theaters und der dramatischen Dichtung eine bittere Enttäuschung erfahren haben. In dem na-

türlichen Gefühl eines jeden Strebenden auf diesem Gebiete wird es gelegen haben, daß auch hier die neue Zeit nicht wirkungslos bleiben könne, daß ein Institut wie das Theater und vor Allem ein Literatur-Zweig wie die dramatische Dichtung von der großen politischen Neugestaltung des Volkes vor Allem den befruchtenden Hauch erhalten mußte. Wir können die betrübende Thatsache nicht leugnen, daß seit den letzten sieben Jahren die dramatische Dichtung in Deutschland durch die das Reich umgestaltenden Ereignisse weder etwas gewonnen hat, noch auch überhaupt von demselben berührt zu sein scheint. Diejenigen Dramen, welche nationale Stoffe behandelten, thun sich durch nichts Anderes hervor, als durch das, was uns schon von früher her bekannt war, durch tendenziöse Phrasen und hohle Deklamation. Kein Schimmer von einem dramatischen Dichter, welcher der neuen Zeit gewachsen wäre, welcher eine erhöhte Kraft durch sie erhalten hätte. Daß ein solches Manco in der dichterischen Produktion auf die Theaterverhältnisse im Allgemeinen ungünstig wirken muß, ist natürlich.

Es ist allerdings eine Thatsache, daß schon in der aufsteigenden Epoche des deutschen Theaters, schon in der Glanzzeit desselben, und seitdem zu verschiedenen Zeiten, über den Verfall der dramatischen Kunst geklagt wurde.

Fassen wir doch aber einmal etwas näher in's Auge, was für besondere Punkte denn eigentlich diese Klagen betrafen; das wird uns für Manches zur Belehrung dienen können, denn wir werden daraus vielleicht ermitteln können, was heutzutage besser und was schlechter ist, und ob gewisse uns abhanden gekommene Vorzüge von ehemals sich wieder zurückerobern lassen. Unser Theater, obwohl seine ersten Keime schon in sehr früher Zeit liegen, hat sich ja später entwickelt, als das anderer Nationen. Wir brauchen deshalb in der Untersuchung nicht allzuweit zurückzugreifen.

Selbst unseres zweiten großen Reformators Lessing fruchtbare Thätigkeit ging im Grunde doch nur auf die Förderung

eines nationalen „Drama's" aus. Für das „Theater" selbst und für die Kunst der Darstellung lag ihm eine eigentlich systematische Behandlungsweise noch fern. Er und Andere hatten noch Mühe genug, das Publikum überhaupt zur Theilnahme für das Schauspiel anzuregen. Schon einige Jahre vor Beginn seiner Dramaturgie lesen wir in einem der „Briefe, die neueste Literatur betreffend" eine Klage darüber, daß „die Schaubühne in so schlechter Aufnahme" sei. Nach Erörterung verschiedener Ursachen von sehr allgemeiner Natur kommt der Verfasser auch auf einen entscheidenden Umstand zu sprechen. „Corneille und Racine," sagt er, „haben dem französischen Publico Geschmack gegeben," auch Shakespeare habe auf das Gemüth seiner Nation einen Eindruck gemacht, der Jahrhunderte fortdauert, — und an diese Thatsachen knüpft der Verfasser des Briefes die Frage: Warum noch kein theatralischer Schriftsteller unter uns der Empfindung der Nation sich bemeistert habe?

Zu jener Zeit war diese Frage berechtigt, und heute ist sie es wieder. Dazwischen aber liegt die Glanzzeit des deutschen Theaters, jene große Epoche, welche mit der Einführung Shakespeare's und mit seinem Einfluß auf unsere größten deutschen Dichter begann, und in welcher durch eine Erscheinung wie Schiller die nationale Dichtung nicht allein in der Literatur Bedeutung gewann, sondern auch die Herzen der gesammten Nation in noch nicht dagewesener Stärke rührte und begeisterte. Mag man es heute auch beklagen, daß Schiller nach Vollendung seiner Sturm- und Drangzeit den hellenistischen Elementen in seiner Dichtung einen zu starken Einfluß gestattete und dadurch von dem urgermanischen Wesen zu viel aufgab. Immerhin war sein Genie doch groß genug, und der Schlag des Herzens auch unter den Schönheitslinien des von der Antike genommenen Faltenwurfs war so echt deutsch, daß seine Einwirkung auf die Nation nicht ausbleiben konnte, und daß durch das gesteigerte Interesse derselben am Theater auch der Werth des Theaters selbst eine be-

deutende Steigerung erfahren mußte. Die unbedingt nothwendige Voraussetzung, daß es für die Hebung des Theaters erst Dichter geben müsse, die sich „der Empfindung der Nation bemeisterten", war durch Schiller vollkommen erfüllt. Die üppige Vollkraft einer naiv sich gebenden freien Kunst, wie sie im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts sich in schneller Steigerung entwickelt hatte, erhielt dadurch mehr künstlerisches und kritisches Bewußtsein. Die ethischen und künstlerischen Zwecke des Theaters waren mehr und mehr zur Anerkennung gekommen; aber damit beginnen auch zugleich die Klagen über die Nichterfüllung seines Berufes.

Schon im Jahre 1807 schrieb Iffland in einem an die Mitglieder des Berliner Nationaltheaters gerichteten Cirkular: Es sei nicht mehr Zeit, den Verfall des Theaters zu beschönigen, man müsse dies Uebel bei seinem wahren Namen nennen. Von Darstellung eines Charakters, des Menschen in einer Rolle, sei gar nicht mehr die Rede, nur wenige erkennten ihre Pflicht, man sei eigenliebig und gehe auf kein Zusammenspiel ein. Und aus derselben Epoche, noch zwei Jahre früher, schrieb einer der thätigsten Dramaturgen jener Zeit, Johann Friedrich Schink: „Die mimisch-plastische Kunst, die jetzt auf den Brettern umherspukt, taugt zwar ganz gut, Knalleffekt-Schauspiele vorzugaukeln, aber das Darstellen psychologischer Gestaltungen liegt ganz außer ihrer Sphäre." Nur wenige Jahre später bekämpfte Ludwig Tieck besonders diejenigen Gebrechen in der Kunst der dramatischen Darstellung, welche durch die Schuld der Schiller'schen Dichtungsart nach seiner Meinung in gefährlicher Weise befördert wurden; das Publikum, so klagte er, begeistere sich für isolirte Monologe, für lyrische Stellen, welche von den Schauspielern ganz aus dem Zusammenhang gerissen wurden. „Die Schilderung und das lyrische Element, was sich nicht mit dem Drama verbindet, und dadurch bei unserem Publikum nur um so mehr Glück macht, hat nach und nach durch die falsche Manier der Schauspieler und durch andere Lieblingsdichter, die noch verwegener damit Luxus getrieben haben, das

wahre Trauerspiel und die richtige Deklamation zerstört, hat die Zuschauer immer mehr verwöhnt, nicht mehr vom Ganzen, von artikulirter Rede und dem Zusammenspiel hingerissen zu werden, sondern nur von Einzelnem, sich Vordrängendem, wo Natur und Zusammenhang nicht mehr in Rechnung stehen." (Tieck's Vorwort zu Fr. L. Schröder's Werken, 1813.)

Wenn wir diese verschiedenen Aeußerungen mit einander vergleichen, so werden wir erkennen müssen, daß es bei allen diesen Klagen sich wesentlich darum handelte, daß in den dramatischen Darstellungen den Schauspielern ein eigentlicher Stil mangele. Es handelte sich also hier im Grunde um das Nämliche, was auch heute von allen Einsichtigen, die sich um künstlerische Grundsätze des Theaters kümmern, gefordert wird. Wie wichtig aber ein solches Grundprinzip für die Schauspielkunst sei, das hatte schon Fr. L. Schröder vollkommen erkannt. Dieser große Schauspieler und vielleicht noch größere Theater-Direktor suchte an seiner Bühne einen einheitlichen Stil mit einer Consequenz durchzuführen, die wir heute anstaunen müssen, und wovon heutzutage kaum eine einzige Theater-Leitung noch eine Ahnung hat. Eckhof, der vielleicht etwas pedantische, von den Aufgaben seiner Kunst und von ihrer Bedeutung auf's Höchste erfüllte Altmeister der deutschen Schauspielkunst, fürchtete von der Einführung der Shakespeare'schen Dramen (die noch in seine letzten Lebensjahre fällt), daß Shakespeare dem Schauspieler seine Erfolge zu bequem mache. Die vorwiegend realistische Darstellungsweise, welche Shakespeare vom Schauspieler verlangte, stimmte nicht zu den Anschauungen, welche Eckhof von der Kunst der dramatischen Darstellung hatte. Schröder hingegen fürchtete wieder den nachtheiligen Einfluß der idealistischen Richtung, welche mit Schiller eintrat; und diese Ansicht Schröder's wurde, wie wir wissen, später noch energischer von Tieck vertreten. Wir brauchen uns heute keineswegs für die eine oder andere Richtung zu entscheiden, um doch das Eine zu erkennen, daß in der Schröder'schen Epoche des Theaters man doch

wenigstens daran dachte, daß irgend ein Stil acceptirt und festgehalten werden mußte. Die Anekdote mit Schröder, als sich ihm ein neuer Schauspieler — ein gewisser Werdy — zum Engagement präsentirte, ist bekannt, aber sie mag hier wiederholt werden. Als Schröder den genannten Schauspieler, um ihn zu prüfen, ein paar Seiten hatte lesen lassen, unterbrach er ihn, da er sogleich die Deklamations-Manier erkannte, die er nicht gelten lassen wollte. Trotzdem engagirte er den Schauspieler, ließ ihn sofort sein Gehalt beziehen, aber bedeutete ihn zugleich: er werde nicht sogleich Rollen zu spielen bekommen, sondern er solle sich zuvor sechs Wochen lang die Spielweise an seinem Theater ansehen.

Wenn wir freilich heute solche Beispiele lesen, so können wir mit Seufzen es anerkennen, daß es doch einmal eine goldene Zeit in der deutschen Theater-Geschichte gegeben habe. Denn wo ist heute ein Theater-Lenker, der auf solche Dinge Gewicht legt, der auch nur bestimmte Einsichten von einer festzuhaltenden Spiel-Manier hat, oder der gar nach dieser seiner Einsicht in solcher Weise für das ihm anvertraute Institut Sorge trüge?

In etwas späterer Zeit kamen noch andere Grundsätze, wichtige Prinzipien-Fragen für die Kunst der dramatischen Darstellung zur Sprache und wurden von Einzelnen zur Diskussion gebracht. Es handelte sich darum, ob für den Schauspieler das mimische Element oder das recitirende das wichtigere sei. Es ist mir ganz zweifellos, daß gerade durch die Einführung Shakespeare's die mimisch-plastische Seite der Schauspielkunst plötzlich zu dominirender Bedeutung kam. Die Fülle von Aktion war damals zu neu, zu überraschend, als daß sie nicht sehr schnell den Schauspieler zu Uebertreibungen in dieser Richtung hätte verleiten sollen. Bei der in der romantischen Tragödie Shakespeare's herrschenden Gewalt der Leidenschaften, im Gegensatz zu dem gemessenen Schritt der französischen Hoftragödie oder des nüchternen Familien-Drama's, mag den Schauspielern die bis dahin beobachtete Subtilität in der Ausführung, in der schauspielerischen Ausfül-

lung ihrer Aufgaben, verloren gegangen sein. Und dies wird vorzugsweise von dem deklamatorischen Theil des Spiels gegolten haben, während in der so stark komprimirten Aktion des Drama's auch die Lebhaftigkeit des Geberdenspiels überhand nahm. Es war eben ein zu starker Abstand in den Aufgaben, welche die dramatische Dichtung dem Schauspieler stellte, als daß man das richtige Maß sogleich hätte finden sollen. Nur so sind die verschiedenen Aeußerungen damaliger dramaturgischer Schriftsteller zu erklären, welche gegen die überhand nehmende Spielmanier gerichtet waren. Es wurde zum Nachtheil der Deklamation oder der Recitation zu viel Werth auf die sichtbare Aeußerlichkeit der Darstellung gelegt. „Was fragt", so ruft der erwähnte Schink, „die mimisch-plastische Kunst nach Wahrheit und Natur? Ihr genügt Komödianterei, theatralisches sich Kundgeben."

Wir können heute schwerlich mehr beurtheilen, wo für den damaligen Dramaturgen die Grenze lag für das Eine und das Andere. Aber auch bei einem neueren hochbedeutenden Dramaturgen, der doch noch mehr als die Genannten auf dem Boden unserer Zeit stand, finden wir ähnliche Anschauungen dargelegt, nämlich bei Karl Immermann. Dieser entwickelt in einem Briefe an den Grafen Redern, vom Jahre 1837, die Hauptursachen, durch welche nach seiner Meinung die Schauspielkunst in Deutschland leidet. Zu diesen Hauptursachen rechnet er auch den Umstand, daß „das mimische Element" die Ueberhand gewonnen habe über das recitirende, statt daß es umgekehrt sein sollte, „denn die Poesie ist eine Kunst der Rede; das Vehikel also, wodurch die dramatische zur vollen Erscheinung gelangt, muß primo die Rede und erst secundo das Spiel der Gesichtsmuskeln, der Hände und Füße sein."

Wollen und müssen wir also die hier citirten Klagen, welche seit nahezu einem Jahrhundert wiederholt werden, auch für heute noch als berechtigt gelten lassen, so würde sich ein wesentlicher Theil der Reform zunächst auf eine gründliche Ausbildung der

Sprache für den Ausdruck der poetischen Rede und für einen einheitlichen Stil in der Deklamationsweise beziehen müssen.

Fragen wir nun, von dieser Erkenntniß ausgehend, weiter: Wer soll für diese erste und wichtigste Bedingung für den künstlerisch gebildeten Schauspieler die Gesetze geben? Die Antwort unserer neuesten Theater-Reform-Theoretiker lautet: Die Schauspieler-Schule, die Theater-Akademie. Stände die Sache so einfach, so ließe sich ja in der That gegen eine solche Institution nicht das Geringste einwenden. Aber leider ist damit die Frage noch keineswegs gelöst. Denn wir müssen uns zunächst darüber klar werden, daß die Vernachlässigung der Einen Seite der Schauspielkunst, die Vernachlässigung der Sprache und der Mangel eines mustergültigen Stils derselben, nicht einseitig gebessert werden kann, weil der in jener Beziehung erkannte Uebelstand auf's Innigste verwachsen ist mit der gesammten Richtung, welche die Entwickelung des Theaters seit längerer Zeit schon eingeschlagen hat, und in welcher es gegenwärtig, wie mir scheint, zu einer gewissen Höhe der Krisis gelangt ist. Jene Richtung ist aber um so verhängnißvoller, als sie noch keineswegs von allen Gebildeten als ein Uebel erkannt wird: es ist die fortschreitende Vorliebe für das Aeußerliche, welche ganz naturgemäß eine Vernachlässigung der reinern Kunst mit sich führt. Kurz, durch das immer komplizirter werdende moderne Dekorations-Theater ist der Schwerpunkt in der theatralischen Kunst immer mehr und mehr verrückt worden.

Um eine vorurtheilslose Erkenntniß dieses Uebelstandes zu gewinnen, muß man zunächst sich darüber klar werden, daß in der dramatischen Darstellung unter allen Umständen das dichterische Wort der gebietende Faktor bleiben muß, dem sich Alles unterzuordnen hat. Wenn in der Zeit der größten Unvollkommenheit des neueren Dramas, in der Zeit der Mysterien und Passionsspiele des Mittelalters, die realistische Aeußerlichkeit in der Dar-

stellung gegen den geistigen, speziell dichterischen Gehalt das Uebergewicht hatte, wenn dadurch das Auge mehr beschäftigt wurde, als das Ohr, so lehrt uns auch ein Blick in die weitere Entwickelungsgeschichte des Schauspiels, daß, je höher die dramatische Dichtung in ihrem Werthe stieg, sie um so mehr des äußerlichen Apparates entbehren konnte. Wenn es im Wesen jeder Kunst begründet ist, daß sie mehr oder weniger die Mitwirkung der Phantasie derjenigen in Anspruch nimmt, auf die sie sich richtet, so ist dies im höchsten Maße bei der dramatischen Kunst der Fall. Das Drama setzt allerdings plastische Erscheinung und Bewegung der poetischen Gestalten voraus; ja man kann sagen, daß sein erster Zweck die Erscheinung ist. Die dramatische Dichtung — auch ohne Rücksicht auf die theatralische Darstellung — geht zunächst über die Grenzen des Epos dadurch hinaus, daß sie die verschiedenen Gestalten, die sie vergegenwärtigen soll, auch selbst reden läßt und daß wir nicht nur die dichterischen Worte vernehmen, sondern daß wir die Gestalten auch in körperlicher Erscheinung vor uns haben, daß wir sie gehen und agiren sehen. Sollte aber hiermit auch die äußerste Grenze der dramatischen Darstellung erreicht sein, so würde die Frage eintreten müssen, ob nicht schon das Kostüm, d. h. die dem historischen Stoffe stets entsprechende Tracht der Darsteller, eine Entfremdung am streng künstlerischen Zwecke des Dramas wäre. Das läßt sich jedoch absolut nicht behaupten. Das historische Kostüm ganz zu verbannen, ist weder möglich, noch ist es geboten. Das Kostüm erleichtert den Eindruck des Dramatischen schon dadurch, daß wir die agirenden Personen äußerlich leichter von einander unterscheiden. Wir wissen allerdings, daß in früherer Zeit, speziell in Deutschland, in der höchsten Blüthe der dramatischen Kunst, von einem streng historischen Kostüm nicht die Rede war. Es genügten bloße Andeutungen, die sich namentlich auf die Standesunterschiede bezogen. Wir wissen sogar, daß einst Karoline Neuber, als sie mit Gottsched verfeindet war, ein römisches Drama von ihm (den „sterbenden

Cato") in römischem Kostüm aufführen ließ, um — ihn lächerlich zu machen! Heutzutage würde der lächerliche Eindruck gerade durch das gegentheilige Verfahren bewirkt werden, und wir sehen daraus nur, wie solche Dinge unter der Herrschaft des wechselnden Zeitgeschmackes stehen. Aber auch bezüglich dieser Seite der theatralischen Darstellung werden wir uns auf allgemeine Andeutungen beschränken können; denn wir werden uns zu erinnern haben, daß das Schauspiel keine bloße Copie der Wirklichkeit sein soll und sein kann, sondern daß seine Tendenz und seine Wirkung gerade in der Benutzung der Symbolik liegt. Die dramatische Dichtung ist durchgehends durch Symbolik bedingt. Man wählt zunächst für die Sprache in der Tragödie höheren Stils die Versform; man läßt die Personen, sobald sie mit sich allein sind, auf der Bühne ihre innersten Empfindungen und Gedanken laut aussprechen. Eine Handlung, welche in Wirklichkeit mehrere Tage, Monate, Jahre dauert, läßt man innerhalb drei Stunden geschehen. Ebenso wechseln wir die Oertlichkeit mit denselben ohne jedes Bedenken mit zauberhafter Geschwindigkeit. Der dramatische Dichter hat also nicht nur das Recht, sondern er ist auch verpflichtet, von der mathematischen Genauigkeit des wirklichen Lebens abzusehen, indem er diese Wirklichkeit des Lebens in eine poetische Sphäre zu rücken hat. Der dramatischste aller Dichter, Shakespeare, besaß als solcher auch am meisten die Gewalt, Charaktere und Handlungen auf einen geringen Raum zu concentriren, und durch die momentane Wirkung, die er damit auf unser Gemüth ausübt, uns alles kleinliche Nachrechnen über die Richtigkeit und Wahrscheinlichkeit bezüglich der Zeitdauer u. s. w. zu ersparen. Schon durch diese hervorragende Eigenschaft der Shakespeare'schen Poesie muß gerade das Shakespeare'sche Drama jede Ueberschreitung gewisser Grenzen in der Herstellung alles Aeußerlichen in der scenischen Darstellung zurückweisen; denn alle Bemühungen, die in dieser Beziehung auf Erreichung genau historischer Wahrheit und getreu kopirter Wirklichkeit gerichtet sind, müssen — je

mehr diese Bemühungen auch auf alle, selbst an sich unwichtige Details sich erstrecken — mit dem vorwiegend symbolischen Element der Dichtung kollidiren. Ein Zuviel in der Herstellung des dekorativen Apparates kann daher eher schaden als nützen. Wenn anderseits das Wort des Dichters und das Genie des Schauspielers sich vereinen, durch schöne Täuschung das Herz zu bewegen, zu erschüttern, was vermögen denn daneben die doch stets unzulänglichen Künste der Dekorateure, der Maschinisten u. s. w.!

Nachdem nun allerdings die geschichtliche Entwickelung des Theaters zu unserer seit lange bestehenden Dekorationsbühne geführt hat, müssen wir dieselbe hinnehmen und als solche verwerthen. Eine rückgängige Bewegung wird uns jetzt schwer werden, und der Versuch einer völligen Umkehr zur Einfachheit der alten Shakespeare'schen Bühne wäre ganz aussichtslos; und da auch der Dichter der Gegenwart sein Drama in der unwillkürlichen Vorstellung der bestehenden scenischen Einrichtung komponirt, wäre solch ein Versuch auch unberechtigt. Wohl aber wäre es an der Zeit, bei dem heftigen Drängen nach einer immer weiter gehenden Vollständigkeit, nach historischer Treue und Complicirtheit der scenischen Darstellung daran zu erinnern, daß wir uns hier auf einer abschüssigen Bahn befinden, auf welcher wir uns von dem Wesen der „Kunst“ immer weiter entfernen. Uud hier handelt es sich nicht um ein Festhalten an Theorien, an ästhetischen Grundsätzen, sondern um die deutlich zu Tage tretenden praktischen Wirkungen. Sind wir erst dahin gelangt, beim Aufgehen des Vorhangs zunächst die Kritik auf die Dekoration zu richten, und zu untersuchen, ob dieselbe in allen Theilen dem Zeitalter entspricht, ob eine große historische Lokalität auch genau wiedergegeben ist u. dgl. m., so ist es schon von vornherein um die Illusion geschehn. Der dramatische Dichter soll durch das Wort den Zuhörer so für die bestimmte Begebenheit oder den Gemüthszustand seiner Personen zu fesseln wissen, daß wir in Mitleidenschaft gezogen werden. Das vermag der Dichter nur, wenn er auf unsere

Einbildungskraft zu wirken weiß, welche alles zwischen den gesprochenen Worten Liegende zu ergänzen vermag. Der Dichter, der auf diese Weise unsere Mitwirkung an seinen Gebilden zu veranlassen weiß, wirkt deshalb vielmehr als derjenige, welcher von seinen Personen Alles ausschwatzen läßt. Das Resultat unserer durch den Dichter erhöhten Einbildungskraft wird aber nur dann ungestört bleiben, wenn in den äußerlichen, den sichtbaren Dingen nichts ist, was der durch den Dichter hervorgerufenen Vorstellung widersprechen würde. Dieser völlig ungestörte poetische Eindruck ist aber nur dann möglich, wenn durch das, was sich uns sinnlich vorstellt, überhaupt kein Anspruch darauf erhoben wird, mit der vom Dichter in uns erzeugten Vorstellung in Allem übereinzustimmen. Das Nichts ist in diesem Falle jedenfalls viel vortheilhafter, als das unzulängliche Etwas. Aber auch schon eine gemalte Landschafts-Dekoration, ein Wald, ein Gebirge, ein Dorf, sobald diese Dekoration durch künstlerische Ausführung so hervorragt, daß sie als selbständiges Kunstwerk sich uns präsentirt, theilt sie unsere Aufmerksamkeit, die wir dem Dichterwerke ausschließlich zuwenden sollten. Man macht zwar gewöhnlich geltend, daß der dramatische Eindruck der Dichtung durch solche mit Künstlerschaft ausgeführte Dekoration gehoben werde. Sobald aber eine Dekoration *als solche* unsere Aufmerksamkeit auf sich lenkt, hört sie auch auf, für den Eindruck der Dichtung zu wirken. Denn wir werden uns doch niemals durch die künstlerische Ausführung der Malerei wirklich in jene Landschaft versetzt fühlen; wir werden nie ausrufen: In welcher schönen Gegend sind wir! Wie wohl thut mir diese Luft, dieser Wald! u. s. w. Bewahre! Wir werden in solchem Falle stets nur denken: Das ist vortrefflich gemalt! Also statt das wir naiv empfinden sollten, werden wir zur kritischen Anschauung veranlaßt und damit ist die Illusion schon aufgehoben. Haben wir die Dekoration genug bewundert, so wendet sich unsere Aufmerksamkeit wieder auf den Schauspieler und auf

das Werk des Dichters, das unterdessen einen Riß erhalten hat, mag auch der Zuhörer sich dessen kaum bewußt werden.

Die Eiferer für die möglichst weit gehende scenische Vervollkommnung, oder — um es kurz zu sagen — für das Ausstattungs-Prinzip, pflegen bei der Bekämpfung ihrer prinzipiellen Gegner das Mittel anzuwenden, daß sie die von Jenen geforderte Einfachheit der Scenerie mit Dürftigkeit verwechseln. Es braucht aber wohl nicht erst nachgewiesen zu werden, daß zwischen Einfachheit und Unzulänglichkeit ein großer Unterschied besteht. Eine einfache Scenerie kann doch sehr zweckmäßig und in ihrer Zweckmäßigkeit sehr sinnreich sein. Aber eine einfache Scenerie, welche sinnreich ist, hat doch unbestreitbar einen ungleich größern künstlerischen Werth, als die durch unbeschränkte Entfaltung reicher Mittel gehobene Aeußerlichkeit. In Dekorationen wie in Kostümen kann mit wenigen, aber richtig gewählten Mitteln viel geschehen, die Stimmung des betreffenden Drama's zu fördern. In beiderlei Hinsicht kann historische Farbe walten, ohne daß man mit peinlicher Genauigkeit auch die unwesentlichsten Einzelheiten behandelt. Wenn wir uns in dieser Hinsicht nicht mit allgemeinen Andeutungen des Richtigen begnügen, so werden wir mit dem Streben nach historischer Genauigkeit niemals zu einem vollkommen befriedigenden Resultat gelangen. Für den Eindruck eines Drama's scheint mir's auch durchaus hinreichend zu sein, wenn in der dekorativen Einrichtung der Bühne, im Kostüm oder in irgend welchen zur Verwendung kommenden Requisiten, nicht auffällige Verstöße vorkommen. Vor Allem aber muß die Stimmung der Dichtung und das Spiel der Darsteller unsere Theilnahme der Art in Anspruch nehmen, daß wir für wirklich unwesentliche Dinge im scenischen Apparat keine Aufmerksamkeit übrig haben.

Mit allen diesen Gründen gegen das Zuviel in den Aeußerlichkeiten kann ja selbstverständlich nicht gemeint sein, daß die Theater-Regie überhaupt nicht nöthig habe, der scenischen Einrichtung der Stücke alle mögliche Sorgfalt zuzuwenden. Im Gegen-

theil! Aber eine verständnißvolle Regie wird ihre Befähigung gerade in der bescheideneren Verwerthung der Mittel zeigen können, in jener sinnvollen Beschränkung, welche auf die Erhöhung des dramatischen Eindrucks gerichtet ist, nicht auf den Pomp des äußerlichen Apparates. Aber gerade dieser äußerliche Schmuck mit Dekorationen und Kostümen muß heutzutage in den meisten Fällen die Unfähigkeit für die eigentliche Regie-Kunst decken. Und es geschieht dies in den Augen des Publikums und leider auch häufig genug der Kritik. Es ist aber bei weitem leichter für unsere Regisseure, ein Stück mit Kostümen und Dekorationen reichlich auszustatten, als den geistigen Gehalt des Drama's zu durchdenken, die ganze innere Bewegung des Drama's in die äußere Erscheinung auf's wirksamste zu bringen, in den Arrangements der Auftritte und Abgänge, der Stellungen der Personen zu einander und was sonst Alles zu berücksichtigen ist, um einer Dichtung gerecht zu werden.

Auf diese Regie-Frage werden wir weiterhin noch zu reden kommen. Hier sollte nur an der einen Seite des gegenwärtigen Theaters nachgewiesen werden, wie das neuerdings so sehr in den Vordergrund getretene Ausstattungs-Prinzip, wenn es einseitig und in bloßer Spekulation auf die Schaulust der Menge durchgeführt wird, die eigentliche dramatische Kunst auf's empfindlichste schädige. Es sollte aber ferner in diesen Andeutungen auf dasjenige Moment hingewiesen sein, welches mit der so merklichen Abnahme des geistigen, des wirklich künstlerischen Gehaltes in den dramatischen Darstellungen auf's engste verbunden ist. Man wird deshalb nach der einen Seite hin, in der künstlerischeren Ausbildung des Schauspielers, nichts zum Vortheil für das Ganze erreichen können, ohne das auf der andern Seite überwuchernde schädliche Element zurückzudrängen, überhaupt ohne auf die sämmtlichen bei der theatralischen Darstellung zu berücksichtigenden Faktoren seine Aufmerksamkeit zu lenken.

Kehren wir nunmehr zu jenem Punkte zurück, der doch bei

allen Klagen über unser Theater und bei allen Reform-Vorschlägen, die hie und da in die Oeffentlichkeit treten, als der wesentlichste betrachtet wird, und der auch in der That, wenn wir ihn nicht einseitig behandeln, als der wesentlichste gelten muß: auf die künstlerischere Ausbildung des Individuums, auf die gründlichere Durchbildung und Schulung des Schauspielers selbst.

Ich hatte schon vorher berührt, welches in dieser Beziehung die Parole zu sein pflegt, die bei allen zu Worte kommenden Theater-Reformern, verkündet wird, und die schon so oft als das heilbringende Mittel empfohlen worden ist: die Gründung von Theaterschulen oder Schauspieler-Akademien.

Ich will zunächst nicht fragen: Worin eigentlich die Autorität, die gesetzgeberische Berechtigung einer solchen Akademie begründet sei. Bei allen solchen Instituten wird der Nutzen derselben von dem guten Willen und dem Verständniß der leitenden Persönlichkeiten abhängen. Soll also eine solche Schule ein Staats-Institut sein, wie man neuerdings und auch früher schon gefordert hat, so würde es zunächst darauf ankommen, daß das bestimmte Ministerium, dem die Fürsorge obliegt, das nöthige Verständniß, ja die nöthige Fachkenntniß für das Alles habe, worauf es bei einer solchen Schule ankommt. Nehmen wir an, daß dies der Fall ist. Bei einem gebildeten Volke wird ein solches dem öffentlichen Urtheil ausgesetztes Institut sich stets aus sich selbst reguliren. Eine unter der Staatsregierung stehende Akademie wird also in dieser Hinsicht nicht schlimmer daran sein, als andere Staats-Institute. Nehmen wir ferner auch an, daß die Lehrkräfte für eine solche Theater-Akademie in vorzüglichster Weise vorhanden sind, so können wir, trotz aller günstigen Voraussetzungen, uns doch den Umfang eines solchen Institutes schwer vorstellen, wenn es nämlich wirklich denjenigen praktischen Nutzen für die gesammte deutsche dramatische Kunst erlangen soll, den man von ihm erwartet. Allerdings hat man für andere Künste bereits besondere Hochschulen; man hat Akademien für die Malerei und für die

Musik. Aber gerade diese Beispiele sind, glaube ich, nicht viel verheißend für den Segen einer Theater-Akademie. Wir leben ja leider nicht in einem Zeitalter, in welchem die Künste ihr Gedeihen und ihre Förderung vom Staat erhalten könnten. Wenn ein Volk in fortwährender Kriegsbereitschaft erhalten werden muß, wie will man da erwarten, daß der Staat den Künsten, die dem Frieden angehören, seine Liebe und Theilnahme zuwendet. Um aber eine aus den mannigfaltigsten Bestandtheilen des Volkslebens sich gestaltende Erscheinung wie das Theater von Staatswegen regulirt zu wünschen, dazu gehören ganz andere Vorbedingungen, als unsere gegenwärtigen politischen und sozialen Verhältnisse uns gewähren.

Und selbst wenn die bestehenden Akademien, nicht nur der der Wissenschaften, sondern vor Allem der Malerei, der Musik u. s. w. in ihrer praktischen Wirksamkeit wirklich denjenigen Nutzen brächten, den die Theorie von Staats-Akademien fordert und erwartet, so ist es doch mit der Schauspielkunst und mit dem Theater noch eine ganz andere Sache. Das Theater ist im großen Ganzen doch nur ein Volksvergnügen, zu dessen Existenz die verschiedenen Künste beisteuern. Das Theater ist ferner eine Institution, welche unaufhörlich nicht nur unter der Kontrole des Publikums steht, sondern welche auch von diesem Publikum ihre eigentliche Lebensbedingung erhält. Das Publikum ist also beim Theater ein Theil desselben, nicht nur ein empfangender Theil, sondern ein integrirender: Gemälde, Dichtungen, Musik-Partituren u. s. w. können ohne Publikum bestehen; mögen sie auch immerhin für Schauende und Hörende geschaffen sein, sie können aber warten, bis sich solche einfinden. Eine Theater-Vorstellung aber, also die eigentliche Leistung eines Theater-Institutes, kann erst geschehen, wenn das Publikum die Leistung in Empfang nimmt. Also genau in derselben Zeit, als die Leistung zur Vollendung kommt, hat sie ihre Wirkung auszuüben und ihre Beurtheilung zu erwarten. Diese sehr wesentliche Unterscheidung der dramati-

schen Darstellung von den schönen Künsten hat aber noch eine ganz besondere Wichtigkeit für den Schauspieler selbst. Denn auch für den Schauspieler ist das Theater selbst, seine Ausübung im Berufe selbst, die eigentliche Schule. Für die Poesie, die Malerei und die Musik können sämmtliche Stadien der Schulung den Augen oder Ohren des Publikums verborgen gehalten bleiben; nicht so ist es mit der Uebungsthätigkeit eines Schauspielers, dessen wichtigste und entscheidendste Lernperiode doch erst auf der Bühne und zwar vor dem großen, über ihn bereits urtheilenden Publikum beginnt. So war es von jeher und so wird es auch, der Natur der Sache nach, in der Zukunft sein. Eine gute Schulung wird immerhin dem letzten Stadium vorausgehen, sie wird auch den Schauspieler während seiner Berufsthätigkeit begleiten können; aber entscheidend für die Befähigung des Schauspielers wird einzig und allein seine Thätigkeit vor dem allgemeinen Publikum sein. Was aber jene durchaus wünschenswerthe Vorschulung betrifft, die sich vor Allem auf Ausbildung der Sprache, auf die Gesetze des deklamatorischen Vortrags und bis zu einem gewissen Grade auf Gestikulation zu richten hat, so werden dafür eigenes Studium, Rath und Anleitung berufener Männer, auch die anregenden Vorbilder, welche hervorragende Künstler selbst dem Kunstjünger sein können, ebensoviel oder mehr auszurichten vermögen, als Akademien.

Und wenn wir auch zugeben wollen und können, daß die Theater-Akademie bis zu einem gewissen Grade den Schauspieler für seinen Beruf vorbilden (nicht ausbilden) kann, vor Allem was die Regelung der Sprache und die Grundgesetze einer richtigen Deklamation betrifft, so müssen wir doch wieder auf die Frage zurückkommen, ob denn mit solcher Ausbildung des Schauspielers schon ein gutes Theater hergestellt wird, und ob die mannigfachen Schäden unseres Theaters durch eine „Theater-Schule“ zu beseitigen sind? Es giebt hunderterlei Dinge beim Theater, die unabhängig von dem Werthe der Darsteller, der einzelnen mit-

wirkenden Individuen sind, und die dennoch eine entscheidende Wichtigkeit für den Werth der Gesammtleistungen eines Theaters haben.

Wir haben aus mehreren vorhin angeführten Beispielen gesehen, daß schon früher, schon zu Zeiten, die wir gern die „guten" alten Zeiten nennen, über den sinkenden Zustand des Theaters, der dramatischen Kunst geklagt worden ist. Und das ist sehr natürlich. Es erklärt sich dies zunächst aus dem unaufhörlichen und intimen Verkehr des Publikums mit den theatralischen Produktionen und ferner aus dem Umstand, daß auf keinem Gebiete, das eine wenigstens theilweise künstlerische Wirksamkeit erfordert, die Mängel, welche durch Vernachlässigung, Mißbrauch und Unvollkommenheiten in den vorhandenen Mitteln hervortreten, so fühlbar und in die Augen springend sind, als gerade beim Theater. Daß aber die Klagen nicht neu sind, braucht uns nicht abzuhalten, die erkennbaren Mängel zu erörtern und auf ihre Abstellung zu bringen. Ob etwas mit diesen Erörterungen erreicht wird, ist eine andere Frage. Um aber die Möglichkeit eines Nutzens nicht von vornherein auszuschließen, wollen wir dem praktischen Theater, wie es ist, kein ideales entgegenstellen. Es geschieht nur zu häufig, daß Theorien auf diesem Gebiete ihre Existenzberechtigung nur aus dem Widerstreit mit den thatsächlichen Verhältnissen nehmen und sich den Anschein einer höhern Bedeutung nur dadurch geben können, daß die Möglichkeit ihrer praktischen Verwirklichung in nebelhafter Ferne liegt. Aber ebensowenig dürfen wir so genügsam sein, zu glauben, daß mit der Parole „Theater-Akademie" Alles gesagt sei, was zu sagen nöthig ist.

Die Klagen aus älterer Zeit beziehen sich, wie wir gesehen haben, überwiegend auf die Manier der Schauspieler. Erst Tieck, Immermann und noch Neuere faßten das Theater in seiner Gesammtheit ins Auge und suchten ihre reformatorische Thätigkeit auf die Bildung des Repertoir's und vor Allem auf die Inscenirung der Stücke geltend zu machen. Wenn wir in den Klagen

der ersteren Kategorie schon die wesentlichen Mängel darin bezeichnet finden, daß in der Spielweise der Darsteller kein künstlerischer Stil zu erkennen sei, daß ferner nicht nur der einzelne Schauspieler unangemessen aus dem Ensemble heraustrete, sondern auch, daß er in seiner eigenen Rolle mit Details Parade mache, um mit denselben eine augenblickliche Wirkung zu erreichen, so beweisen uns freilich diese Klagen, daß wir in dieser Beziehung zwar nicht viel besser daran sind, aber gewiß nicht schlechter. Ja, ich glaube, daß in diesen Dingen noch eher Fortschritte gemacht worden sind, als Rückschritte. Ich 'glaube aus den älteren Besprechungen von bedeutenden Schauspielern, selbst bis zurück in Schröders Zeit, entnehmen zu können, daß man damals mit dem tendenziösen Hervorheben von Details mehr Prunk getrieben hat, als es heute geschieht. Wir können auch heute noch bei den Darstellungen gewisser älterer klassischer Rollen erkennen, wie derartige Detail-Arbeit noch bei einzelnen Darstellern sich traditionell erhalten hat. Im Komischen pflegt man solche Dinge „Mätzchen", im Ernsten aber „Nüancen" zu nennen; und wenn man auf derartigen überflüssigen Ausputz blickt, so läßt sich erst begreifen, was Immermann eigentlich darunter verstand, wenn er wiederholt darüber klagt, daß der Schauspieler sich nicht dem Dichter gehörig unterordne. In seinem „Reisejournal" finde ich die Bemerkung: „Seit man in den unglücklichen Wahn verfallen ist, den Schauspieler aus einem Instrumente des Dichters zum selbstständig Produzirenden zu machen, haben wir keine Schauspieler mehr."

In ähnlicher Weise spricht er sich in einem Briefe an Eduard Devrient aus: „Der Schauspieler stellt sich über das Gedicht und glaubt erst, Etwas aus demselben machen zu müssen, statt daß gerade umgekehrt das Gedicht aus ihm etwas machen soll. Er hat seine Stellung als produzirender Künstler aufgegeben und ist naturgemäß dadurch in das Gebiet willkürlicher und grillenhafter Produktion gerathen."

Die Grenze, wo die bloße Reproduktion aufhört und zur

Produktion übergeht, mag nicht unter allen Umständen leicht festzustellen sein, denn der Schauspieler wird immer für sich anführen können, daß er die Intention des Dichters wiederzugeben meine. In den meisten Fällen aber läßt es sich leicht erkennen, wo der Schauspieler nur sich selbst produziren will, wo er die Totalität des darzustellenden Charakters vergißt und in lauter Einzelheiten nur für sich selbst Effekt zu machen sucht. Ich glaube, daß in dieser Beziehung die heutige Darstellungsweise gegen früher eine bessere geworden ist. Wohl giebt es noch einzelne Darsteller, welche sich zu einem Ueberladen mit Nuancen und zum Paradiren mit einzelnen Stellen verleiten lassen, aber ein solches Verfahren wirkt dann als ein unangemessenes auch sogleich störend auf unser Gefühl.

Allerdings muß zugegeben werden, daß das Genie, die ursprüngliche Begabung für die Kunst, mehr und mehr verloren geht; aber dafür ist das mäßige Talent offenbar viel weiter verbreitet. Und eben dies letztere scheint mir ein wesentlicher Grund für das erstere zu sein.

Ein gewisser Grad von Bildung ist jetzt allgemeiner, als es früher der Fall war; dadurch wird auch die Talenthöhe eine gleichmäßigere, aber die hervorragenden Spitzen treten mehr und mehr zurück. Mit der zunehmenden allgemeinen Bildung werden die gegenwärtigen Schauspieler gegen früher gewiß einige Vorzüge erworben haben; Sprache und Deklamation ist mehr auf die Gesetze der Natur zurückgeführt; ein vollständiges Vergreifen der darzustellenden Charaktere, widersinnige Uebertreibungen, unästhetische Verzerrungen — das Alles wird heute sicher viel seltener vorkommen, weil ein größeres Maß allgemeiner Bildung darüber wacht. Wenn andererseits die Ursprünglichkeit des Genies mehr und mehr verloren geht, so ist auch die Natur in der Verleihung äußerlicher Mittel zurückhaltender geworden.

Man wird aber bei alledem auch das Eine nicht vergessen dürfen, daß das heute viel mehr als früher ausgebreitete Schauspielwesen auch ungleich mehr Kräfte absorbirt. Die einzelne

Stadt, wie beispielsweise Berlin, gewinnt durch die größere Ausbreitung des Theaterwesens wieder insofern, als die verschiedenen Gattungen der dramatischen Produktion im Interesse der Schauspieler mehr von einander getrennt sind. Was mußte früher selbst der bedeutendste und gefeiertste Schauspieler Alles durcheinander spielen! Ein Ludwig Devrient, der heute als König Lear die Gemüther auf's furchtbarste erschütterte, spielte andern Tags den Schneider Kakadu, ja er mußte sogar in einer lächerlichen weiblichen Rolle in der gewöhnlichsten Posse, als Frau Schornsteinfeger-Wittwe, tanzen!

Wir brauchen überhaupt nur einmal das Theater-Repertoir früherer Zeit durchzusehen, um zu erkennen, daß bei uns nicht Alles schlechter geworden ist, sondern daß auch die große Veränderung des Geschmacks im Publikum in Rechnung gezogen werden muß. Wenn uns selbst jetzt Alles, was das Theater bietet, unbedeutender und uninteressanter erscheint als in früherer Zeit, so dürfen wir dabei doch auch nicht vergessen, wie sehr der Zauber der Jugend-Erinnerung bei solchen Eindrücken mitwirkt. Auch die Persönlichkeit des Schauspielers trat uns früher als etwas viel Eigenartigeres, wie aus einer besonderen Welt, entgegen, als heute, wo eine größere Vermischung der Stände sich vollzogen hat. Selbst die mit dem Geniewesen verbundene Liederlichkeit erhöhte den Zauber der Romantik. Das sind Alles verlorene Dinge, welche eine „Theaterschule" wohl nicht wiederzubeleben unternehmen wird. Wenn wir aber auch gern zugeben wollen, daß mit der allgemeinern Ausbreitung und gleichzeitigen Verflachung — oder Verdünnung des Talentes eine wirkliche geniale Begabung mehr geschwunden ist, so wird auch in dieser Hinsicht kein Wirken einer Theater-Akademie ein Korrektiv in Aussicht stellen können. Aber die vorhandenen Talente möglichst nutzbar zu machen, durch sorgsame Beobachtung und richtige Beschäftigung in der Entwickelung ihrer Fähigkeiten zu fördern, ihr Interesse für ihren Wirkungskreis zu beleben, ihnen Liebe und Anhänglichkeit für das

Institut, dem sie angehören, einzuflößen: das sind Aufgaben, die der obern Bühnenleitung, die den Direktoren und Intendanten zufallen. Aber hier sitzt eben das Hauptübel. Zwischen den verschiedenen Hauptfaktoren, welche bei einem Theater in Rechnung kommen, existirt kein gemeinsames Interesse mehr. Die Theater-Leiter, die Schauspieler und die dramatischen Dichter stehen sich fremd gegenüber. Jeder dieser Theile handelt nur nach seinem Gutdünken, ohne daß die drei so sehr auf einander angewiesenen Faktoren durch das gemeinsame Band der Liebe zur Sache miteinander verknüpft wären.

Am empfindlichsten macht sich die Entfremdung fühlbar, welche zwischen den Autoren und dem Theater eingetreten ist. Man kann im Allgemeinen nicht klagen, daß unsere ersten Hoftheater neben dem stets zu pflegenden klassischen Repertoire die neueren Schriftsteller vernachlässigen. Schon der Selbsterhaltungstrieb der Theater spornt sie genügend in dieser Beziehung zu unausgesetzter Thätigkeit an. Denn mag auch die Ueberfluthung der Theater-Büreau's mit Manuscripten eine richtige Auswahl sehr erschweren, und mag auch unter sechs neuen Aufführungen kaum Ein entschiedener Treffer sein, so lohnt doch schon ein solcher die Mühe mehrfacher Versuche. Aber der neuere Autor hat auch unter den günstigsten Umständen gewöhnlich nur ein kurzes Leben auf der Bühne; er muß den Vortheil seines Tages-Erfolges schnell wahrnehmen. Die Direktion preßt denn auch das Stück aus, so lange es „Kasse macht"; dann ist es beseitigt, als wäre es nie gewesen, und auch der Respekt vor dem Autor dauert nur so lange, als die Einnahmen zufriedenstellend sind. Mit dem Sinken der Einnahmen wird auch er zu den Todten geworfen. Man ersieht aus solchem Verfahren, wie handwerksmäßig die meisten unserer Bühnenleitungen arbeiten; wie wenig Verständniß auch sie für ein künstlerisches System haben. Der fortwährende Regulator für das Repertoir ist denn auch bei den meisten Intendanten — man wird kaum mehr als vier oder fünf ausnehmen können — der

allabendliche Kassenabschluß. Daraus schöpfen die meisten ihr „Kunstverständniß."

In den vor fünfundzwanzig Jahren publicirten Theater-Briefen von K. Immermann schreibt dieser einmal: „Der eigentliche Sitz des Uebels sind die Leitungen. Die Schauspieler sind wohl herumzukriegen, wenn Jemand von Fach ihnen etwas sagt, und dieser ihnen mit dem Beispiele der Anstrengung und Selbstverleugnung vorangeht; das Publikum hungert eigentlich nach einem guten Theater, aber die respektiven Directionen und Intendanzen sind nirgends einen Schuß Pulver werth."

Das klingt freilich hart. Aber ein solches Urtheil konnte auch nur von einem Manne kommen, der mit der hingebendsten Liebe für seinen Beruf zugleich ein vollkommenes Kunstverständniß besaß.

Da wir vorläufig auf das Muster-Institut eines wirklichen National- oder Staats-Theaters verzichten müssen, und da in Deutschland die zahlreichen Hoftheater durch ihre Beziehungen zu den regierenden Fürsten und durch die daraus entstehenden pecuniären Vortheile, ferner auch durch ihren meist luxuriösen Verwaltungs-Apparat und durch die vornehm reservirte Stellung dem Publikum gegenüber zu höheren künstlerischen Ansprüchen berechtigen, als die Mehrzahl der Privattheater, so ist es auch natürlich, daß die Klagen über spezielle und allgemeine Theater-Mängel meist an die Adresse der Hoftheater gerichtet werden. Und doch hat solch ein Hoftheater, namentlich in den größeren Residenzen, genau besehen eine etwas schiefe Stellung. Im Grunde ist es doch das Privattheater des regierenden Fürsten, der für etwaigen pecuniären Schaden einsteht. Dabei ist es aber doch durch seinen umfangreichen Etat so sehr auf die Betheiligung des Publikums angewiesen, daß der Intendant, der hier gewissermaßen die vermittelnde Stellung eines verantwortlichen Ministers einnimmt, auch als verpflichtet für das Wohl und Wehe des Instituts dem Publikum gegenüber steht. Diese Verantwortlichkeit

nach zwei Seiten hin erschwert begreiflicher Weise dem Intendanten sein Amt nicht wenig. Wenn er dabei noch einer dritten Instanz, nämlich der Kunst, sich verantwortlich fühlte, so würde das zu viel für einen schwachen Sterblichen sein. Vermuthlich geschieht es vorzugsweise aus dieser Rücksicht, wenn man bei Besetzung von Intendanten-Stellen dem Kunstverständniß nicht gerade die entscheidende Bedeutung beizulegen pflegt. Der Intendant wird in erster Linie als Hofbeamter betrachtet, als solcher hat er dafür zu sorgen, sich mit sachverständigen Räthen zu umgeben, welche die künstlerische Leitung übernehmen. Gegenüber dieser artistischen Leitung hat dann der Intendant das Interesse der Kasse und mancherlei sonst noch gebietende Rücksichten in die Wage zu werfen. Diese Schwierigkeiten, mit denen der Intendant eines Hoftheaters fortwährend zu ringen hat, sind in neuester Zeit durch die bedeutend gewachsene Zahl von konkurrirenden Privattheatern scheinbar noch gewachsen. In dieser Beziehung aber werden sich die Nachtheile und Vortheile die Wage halten; und so sehr man auch die große Zunahme an Theatern als eine Folge der neuen Gewerbegesetze schon beklagt hat, so wird es doch für jetzt schwer sein zu entscheiden, als ein wirklicher Schaden für die Kunst dadurch entsteht, und ob nicht aus den jetzt in der That noch wenig erfreulichen Verhältnissen das Bessere sich nach und nach entwickeln wird.

Das Theaterpublikum ist gegen früher ein unverhältnißmäßig größeres geworden. Das Theater bietet eine Art von Vergnügen, das gerade in unserer schnell lebenden und in ewiger Thätigkeit sich aufreibenden Generation der Zeitstimmung entspricht. Diese Verhältnisse werden aber auch für den künstlerischen Werth des Theaters von bestimmendem Einfluß sein, und nur sehr wenige von den Theatern, welche Berlin besitzt, würden — auch unter allen sonstigen günstigen Vorbedingungen — darauf rechnen können, ein für die höchsten und ernstesten künstlerischen Aufgaben völlig gesammeltes und empfängliches Publikum aufzunehmen. Nur ein sehr kleiner Theil des Publikums wird heutzutage nach der Tages-

arbeit noch diejenige Sammlung des Gemüths, noch die zur Mitthätigkeit fähige Geistesfrische sich haben bewahren können, die für den Genuß der strengsten und keuschesten Kunstschöpfungen nöthig ist. Schon aus diesem Grunde ist es also sehr vortheilhaft, daß für die verschiedenen Richtungen, die das Theater bei der unendlichen Verschiedenheit der Elemente unseres heutigen großen Publikums zu kultiviren hat, auch verschiedene Stätten gegeben sind.

Gegen die Berechtigung aller dieser verschiedenen Gattungen der theatralischen Unterhaltung wird nur Derjenige Einspruch erheben können, der behaupten will, daß das Theater etwas anderes ist, als ein Vergnügen. Die oft besprochene „Bildungsanstalt" dem Vergnügen als etwas Entgegengesetztes gegenüberzustellen, ist vollkommen unberechtigt, denn das Eine schließt das Andere nicht aus. Der einseitige Bildungszweck kommt aber dem Theater nicht zu. Es ist jedenfalls besser, wenn das Theater veredelnd und bildend auf ein Volk wirkt, anstatt Bildung und Moral zu untergraben. Aber ein Vergnügungs-Institut, für welches künstlerische und andere Mittel sich vereinigen, wird das Theater bleiben müssen, wenn es nicht seine Popularität einbüßen und damit zugleich seinen bedeutenden Einfluß für bildende und Kulturzwecke verlieren will. Gerade, weil das Theater dasjenige Vergnügen ist, an welchem alle Klassen der Gesellschaft gleichen Antheil nehmen, wird ihm auch seine frei aus dem Leben des Volkes sich natürlich entwickelnde Existenz und Gestaltung erhalten bleiben müssen. Jede Einschränkung, aus welchen Motiven sie auch immer hergeleitet werden möge, wird das Theater in seinem Werth und in seinen Wirkungen schädigen müssen. Für die eigentliche volle Bedeutung des Theaters und für seine Existenzbedingungen hatte sein Geschichtsschreiber Eduard Devrient nicht den rechten Sinn, wenn er fortwährend für die schulmäßige Regelung und Beaufsichtigung desselben durch den Staat plaidirte. Wenn das Theater sich nicht frei aus dem nationalen Leben des Volkes entwickeln

kann, so fehlen ihm seine Lebensbedingungen überhaupt. Wenn Devrient der Ansicht ist, daß Alles, was die Menschheit bilden und veredeln soll, vom Staate gestützt, vom bloßen Erwerbe unabhängig gemacht werden müsse, so zeigt er gleich hinterher, wie wenig das für das Theater gelten könne, wenn er, in demselben Satze, dasselbe mit Schule und Kirche zusammenstellt. Daß das Theater großer unmittelbarer Wirkungen auf die Gemüther fähig ist, kann nicht bestritten werden, aber eben so sicher ist es, daß das Theater selbst schon ein Produkt der allgemeinen Volksbildung und des Charakters eines Volkes ist. Zu allen Zeiten hat das Theater nur dann Bedeutung gehabt, wenn es dem Volke gezeigt hat, wie es ist, nicht aber, wenn es dem Volke als ein lehrendes Element gegenübergestellt worden wäre. Wenn im Drama die Schilderung erhabener Eigenschaften die Gemüther im Volke ergreift, so geschieht es, weil der Hang zum Guten in den Gemüthern vorhanden ist; weil die Zuhörer sich freuen, wenn der Dichter in ihrem Sinne spricht, und wenn er diesem Sinne in Kürze den bezeichnendsten Ausdruck zu geben vermag. Wie will man eine solche aus dem wirklichen Leben hervorgehende Erscheinung auf gleiche Stufe mit den Zwecken der Schule und der Kirche stellen! Der Traum eines „Nationaltheaters“ als Staatsinstitut kann allerdings das Theater auf eine Höhe idealer Vollendung erheben, die sich in der Theorie vortrefflich ausnimmt. Aber in der Theorie verfügt man auch über ganz andere Mittel, als in der Wirklichkeit.

Und so wird es auch für eine jede Theater-Leitung, mag sie eine Hoftheater-Intendanz oder eine Privat-Direktion sein, eine Hauptaufgabe und der entscheidendste Gradmesser für die Befähigung bleiben: mit den vorhandenen künstlerischen Kräften das Bestmöglichste zu leisten. Die übergroße Anzahl von Theatern in Deutschland, hat allerdings für die Leistungen den Uebelstand, daß die Zahl der vorhandenen guten Schauspieler den Bedarf bei weitem nicht decken kann. Deutschland ist in dieser Hinsicht viel-

leicht schlimmer daran, als irgend ein anderes Land, indem bei uns so und so viel Hauptstädte und fürstliche Residenzen die Kräfte absorbiren. Man nehme nur die drei größten Hoftheater von Berlin, München und Dresden zusammen. Eine Auswahl der besten Kräfte von diesen drei Theatern würde denn doch wohl ein nicht nur genügendes, sondern ein vortreffliches Personal für ein Theater ersten Ranges ergeben. Aber auch mit den vier preußischen Hoftheatern, welche gegenwärtig unter einer Oberleitung stehen, was für günstige Resultate ließen sich nicht mit gutem Willen erzielen! Wie könnten z. B. die kleinen Hoftheater, von Kassel und von Wiesbaden, als Vorschulen für Berlin benutzt, wie könnten von den vier Theatern aus, und von der Schulung von vier vollständigen Personalen gemeinsam künstlerische Grundsätze auf's wirksamste verbreitet werden! Aber künstlerische Grundsätze! Wie Viele kommen denn überhaupt zu der Ueberlegung, daß es solche giebt!

Eine unbefangene Schätzung der Leistungsfähigkeit der gegenwärtigen Schauspieler muß uns überzeugen, daß die darstellende Kunst gegen früher manches verloren, aber auch manches gewonnen hat. Die größere Ausbreitung an Talent und Bildung, mit der die nicht zu leugnende Abnahme an ursprünglicher Genialität in kausalem Zusammenhang steht, weist darauf hin, daß das heutige Theater nach einer anderen Richtung hin, als im Geltendmachen hervorragender Künstler, seine Aufgabe zu erfüllen hat. Daß die immer mehr gesteigerte Wichtigkeit des ganzen scenischen Apparates, der mit den Darstellungen selbst in innerem Zusammenhang steht, dem reinern künstlerischen Werthe des Theaters nicht förderlich ist, habe ich schon im Anfange dieser Untersuchung darzuthun gesucht. In dieser Beziehung aber den Theatern Vorstellungen zu machen, würde gar keinen Erfolg haben. Wo es die Entwickelung einer ganzen, konsequent fortschreitenden Richtung gilt, wie sie in dieser wachsenden Vorliebe zum Aeußerlichen sich kundthut, da ist die Kritik mit ihren Ermahnungen ohnmächtig; sie kann dann weiter

nichts thun, als eben ihre Ansicht auszusprechen. Schon unsern einfachern Künsten gegenüber sind solche Abmahnungen von einer falschen und verderblichen Richtung machtlos; um wieviel überflüssiger wird auch der begründetste Widerstand gegenüber einem Institute wie das Theater sein, bei welchem so zahlreiche Faktoren, erkennbare und verborgene, mitwirken, die dem Worte der Kritik unerreichbar bleiben, aber mehr oder weniger unter sich im innern Zusammenhang stehn. Einer der größten Uebelstände, die uns bereits vor einer Reihe von Jahren dieser immer komplicirter werdende, den innern Gehalt immer mehr überwachsende scenische Apparat und äußerliche Putz gebracht hat ist die oft genug schon bekämpfte Anwendung des sogenannten Zwischenvorhangs. Dieser nicht erst bei Aktschlüssen, sondern schon bei Verwandlungen der Scene eintretende Zwischenvorhang ist allerdings auch eine Folge jenes so sehr gewachsenen Dekorationsapparates; aber er ist keine unbedingt nothwendige, keine logische Folge, sondern nichts weiter als ein unbedingt verwerflicher Nothbehelf, den die Bequemlichkeit geschaffen hat. Nur diese Bequemlichkeit, daneben wohl auch Eigensinn, können es erklärlich machen, daß dieser Mißbrauch nicht schon längst wieder abgeschafft ist. Hier kommt es allerdings auch auf ein künstlerisches Prinzip an, aber auf ein solches, dessen Verletzung die unmittelbarsten Wirkungen betrifft. In jedem nur einigermaßen architektonisch richtig gebauten Drama bilden die Akttheilungen die richtige große Gliederung des Ganzen, und das Fallen des Vorhangs markirt uns diese Hauptabschnitte in der Handlung deutlich. Wenn uns der bei den Aktschlüssen fallende Vorhang die Scene auf einige Minuten verhüllt, so wird zugleich auch dem Zuschauer in seiner geistigen Thätigkeit und Spannung eine kurze Ruhe gegönnt. Der Vorhang aber, der auch bei den Veränderungen der Scene fällt, macht dieselbe Wirkung, wie der Vorhang des Zwischenaktes, also eine Wirkung, die er an jener Stelle nicht machen darf; denn es ist selbstverständlich, daß die verschiedenen Scenen eines Aktes im innersten Zusammen-

hang stehen, also nicht ohne schwere Nachtheile für den unmittelbaren Eindruck gewaltsam getrennt werden können. Ein Shakespeare'sches Stück, bei welchem schon die Aktheilung oft eine willkürlichere ist, als beim neuern Drama, was mit dem gänzlich veränderten Theater zusammenhängt, wird durch diesen Zwischenvorhang beiläufig in zehn, zwölf und mehr Akte getheilt, das große Ganze also unverantwortlich zerstückelt.

Diese Vorhangs-Frage ist schon oft besprochen worden, aber es ist nöthig, bei jeder Gelegenheit wieder auf die Nachtheile hinzuweisen, die diese beklagenswerthe Errungenschaft dem Drama bereitet. Wollte man mit Bezug auf die Verwandlungen etwas verbessern, so hätte man besser gethan, den ganzen Dekorationsmechanismus für die Verwandelungen bei offener Scene zu größerer Vollkommenheit auszubilden. Daß unsere früheren Verwandlungs-Maschinerien so unvollkommen waren, rechtfertigt nimmermehr einen so schlechten Nothbehelf, wie es dieser Zwischenvorhang ist.

Eine von Vielen ebenfalls beklagte Neuerung am Berliner Hoftheater und an noch anderen Bühnen ist die Abschaffung der Zwischenakts-Musik. Das Publikum wird sich aber überall bald an diese Neuerung gewöhnen. Für die Zwischenakte selbst ist die Musik nicht nur entbehrlich, sondern ihr Wegfall scheint mir für den künstlerischen Eindruck eines Stückes ebenso vortheilhaft zu sein, wie der fallende Vorhang bei Verwandelungen nachtheilig. Wohl aber würde die Musik vor Beginn der Vorstellung ganz am Platze sein, weil sie eine zweckmäßige Vorbereitung für die Stimmung der Zuhörer und eine passende Vermittelung für den Uebergang aus der Herrschaft der Tages-Interessen in eine Welt der Phantasie bildet. Auch bei Vorstellungen, die an einem Abend mehrere Stücke bringen, würde die Musik ein gefälliges Trennungs-Element abgeben.

Mancherlei Bedenken hatte vor einiger Zeit auch das Ueberhandnehmen von Gastspielen hervorgerufen, und die bedeutenderen Hoftheater haben mehr oder weniger sich grundsätzlich den

Gastspielern verschlossen, wenn nicht gleichzeitig Engagementszwecke dabei in Frage kamen. Erfahrungsmäßig haben aber Gastspiele schon häufig sehr anregend auch für das Personal gewirkt. Ein Nutzen derartiger Gastspiele kann allerdings nur von solchen Schauspielern zu erwarten sein, welche eine eigenartige und hervorragende Begabung besitzen, nicht bloße Routiniers, deren handwerksmäßige Griffe und Kniffe man bereits zur Genüge kennt. Uebrigens haben die in großem Maßstabe durchgeführten Gastspiele hervorragender Künstler in den letzten Jahren bereits erheblich nachgelassen, aus dem einfachen Grunde, weil die Künstler fehlen. Wenn man ehemals gegen solche Gastspiele geltend gemacht hat, daß sie das Ensemble des stehenden Personals störten, so beruht dieser Grund auf einer rührenden Selbsttäuschung.

Der schlimmste, verderblichste Uebelstand in unserm ganzen Theaterwesen ist die leichtfertige Art, mit der das Probiren, das Einstudiren der Stücke betrieben wird, nicht nur bei unbedeutenden Provinzialbühnen, sondern selbst an manchem bedeutenden Hoftheater. Als Entschuldigung dafür pflegt man die Nothwendigkeit des täglichen Spielens geltend zu machen. Dieser Grund kann aber nur für kleinere Provinzialtheater Gültigkeit haben, die um's tägliche Brod spielen müssen, und für kleinere Hoftheater, die auf ihren beschränkten Stamm des Publikums angewiesen sind. In einer großen Bevölkerung aber, wie z. B. die Berliner, ist auch derjenige Theil des Publikums, der die höchsten künstlerischen Bestrebungen zu würdigen weiß, groß genug. Aber solche sorgfältiger vorbereitete und durchgeführte Vorstellungen erfordern nicht nur mehr Zeit, sondern vor Allem auch mehr Verständniß, mehr Liebe zur Sache, als den dirigirenden Gewalten zu Gebot steht.

Als die erste Stufe, die zur künstlerisch abgerundeten Aufführung eines Stückes führt, muß unter allen Umständen die „Leseprobe" angesehen werden. So lange das deutsche Theater existirt, hat unter allen Einsichtsvollen eigentlich nie eine Meinungsverschiedenheit über diesen wichtigen Bestandtheil des Einstudirens

geherrscht. Diejenigen Theaterleitungen, welche bis heute noch an dieser Einrichtung festgehalten haben, mögen sich wundern, daß es überhaupt nöthig erscheint, darauf hinzuweisen. Und dennoch hat nicht nur bei großen Privattheatern die Leseprobe längst als etwas Ueberflüssiges aufgehört, sondern auch bei solchen Bühnen, die auf die Bezeichnung „Kunstinstitut" vollen Anspruch machen, hat unverantwortliche Nachlässigkeit und fauler Schlendrian diese Lücke einreißen lassen, mit der bequemen Beschönigung: es geht auch so! Ist es nicht geradezu haarsträubend, daß die Darsteller einer großen Zahl von Rollen in einem neuen Stücke noch auf der ersten Theaterprobe von dem eigentlichen Inhalte des Stückes, und also auch von dem Charakter ihrer Rollen, nichts wissen? Daß sie über die wichtigsten Dinge, die sich bei einer Kenntniß des Stückes von selbst verstehen, erst auf der Theaterprobe, die ganz andere Aufgaben hat, unterrichtet werden müssen, d. h. wenn der Regisseur überhaupt an solche Sachen denkt! Eine mit Verständniß geleitete „Leseprobe" ist die erste Bedingung für eine einheitliche Darstellung; ja es wäre sogar erforderlich, mindestens zwei Leseproben zu halten, damit man nicht genöthigt ist, auf den Theaterproben sich noch mit anderen Dingen, als mit dem Arrangement der Scenen, der Auftritte, der Stellungen, der Abgänge zu beschäftigen. Mit gleich unverantwortlichem Leichtsinn wie die Leseprobe wird auch die letzte Instanz des Probirens, die sogenannte „Generalprobe", in ihrer Wichtigkeit unterschätzt. Bei der leichtfertigen Behandlungsweise unserer Proben kommt man kaum mehr zu einer ordentlichen „Generalprobe", d. h. zu einer Probe, welche bereits einer fertigen Aufführung gleichkommen muß, bei der also Alles bereits glatt und ohne jede Unterbrechung von statten gehen sollte. Wenn dagegen unsere sogenannten Generalproben noch mit allem möglichen Kram, der schon auf der ersten Probe abgethan sein sollte, belästigt werden, oder wenn man gar bei Stellen, wo etwas schief geht, sich mit dem Wort der Faulen und der Leichtsinnigen beschwichtigt: Abends wird es schon gehen! so

ist das eben keine „Generalprobe". Die Leseprobe und die korrekt und streng durchgeführte Generalprobe bilden die beiden Hauptpfeiler, auf denen das ganze Probenwesen beruht. Was Alles sonst dazwischen liegt, kann hier schon deshalb nicht erörtert werden, weil bei den meisten der noch zu berücksichtigenden Momente die praktische Ausführung allein das Beispiel geben kann.

Bei den mannigfachen Wünschen, Forderungen und Vorstellungen, die aus der Presse und dem Publikum an die Theater-Vorstände gerichtet werden, wird man von jener Seite nie versäumen, auf den einen bedeutenden und außer ihrer Gewalt liegenden Faktor hinzuweisen, welcher das Publikum selbst ist. Die Berufung auf den Willen der entscheidenden Mehrheit des Publikums soll in den meisten Fällen die aus engern Kreisen desselben laut werdenden Wünsche als einseitig zurückweisen. Freilich haben sich Schauspieler und Direktionen längst daran gewöhnt, die Masse des Publikums, das eben so viel Launen als Köpfe hat, zu mißachten; nicht aber etwa darin, daß man seinen Willen ignorirte, sondern vielmehr darin, daß man seinen schlechten Neigungen schmeichelt. Daß eine Theaterleitung nicht alle, oft gewiß recht unverständige Forderungen des Publikums erfüllen kann, ist begreiflich; das Publikum würde dies eben so empfinden, wenn ihm selbst Antheil an der Leitung, wenn auch nur ein indirekter, zugestanden würde, d. h. wenn die Theater städtische oder gar Staats-Institute würden. Andererseits lassen sich dafür, daß oft die reinsten künstlerischen und aufopferndsten Bestrebungen zu einem Martyrium geführt haben, leider viele Beispiele aufführen, denn die Masse des deutschen Publikums pflegte von jeher undankbar zu sein. Das haben Magister Velthen und die brave Neuberin, wie noch viele Andere bis zu Immermann erfahren. Je mehr aber die Privattheater dahin gedrängt werden, den schlechteren Neigungen des Publikums Rechnung zu tragen, um so mehr wird es gerade Pflicht der Hoftheater sein, den mehr künstlerischen Rücksichten ihre Berechtigung einzuräumen. Der Geschmack des Publikums ist zu

leiten, wenn der Führer Verständniß, Entschlossenheit und Ausdauer besitzt. Selbst Schröder, der doch auf seine täglichen Einnahmen angewiesen war, handelte in solchem Sinne und er hatte mehr als einmal durch seine bessere Einsicht und Beharrlichkeit den Erfolg eines Stückes durchgesetzt, selbst wenn dies bei der ersten Aufführung dem Publikum nicht gleich munden wollte. Und als in Wien Kaiser Joseph II. sich der Theater-Reform annahm, brachte er ähnliche Erziehungsgrundsätze in Anwendung. Als er die beim Publikum beliebten Ballet-Zugaben abgeschafft hatte, und als ihm deshalb Vorstellungen gemacht wurden, das Publikum werde zu den Vorstellungen ohne Ballet nicht heranzuziehen sein, sagte Kaiser Joseph: „Nur so zu, sie werden schon kommen."

Unter allen Umständen wird für eine Theater-Reform, von welcher Seite sie auch angefaßt werden möge, die Mitwirkung einer außerhalb des Direktions-Apparates stehenden aber bedeutenden Macht, der Presse, von andern Grundsätzen und Motiven geleitet sein müssen, als es leider heute der Fall ist. Die Schäden, an welchen auch die Theater-Kritik im Allgemeinen leidet, sind so bedeutende, daß sie hier, wo es sich nur um eine Erörterung der Theater-Verhältnisse selbst handeln sollte, nicht so nebenbei zur Sprache gebracht werden können. Selbst manche Seite, welche speziell die Theater-Leitung angeht, muß hier unerörtert bleiben, weil es in diesen Betrachtungen nicht auf eine vollständige Entwickelung des Gegenstandes, sondern nur darauf abgesehen ist, diejenigen Uebelstände des Theaters zu beleuchten, welche den nachtheiligsten Einfluß auf das Ganze üben, für welche aber keine sogenannte Theater-Schule oder Akademie auch nur das geringste Korrektiv bieten kann.

Der mögliche Nutzen einer verständig organisirten Theater-Akademie soll nicht durchaus geleugnet werden. Aber sie allein wird das Theater nicht reformiren. Eine Schauspieler-Akademie, deren Aufgabe doch nur in der Durchbildung der darstellenden Künstler bestehen kann, wird an der Besserung der Verhältnisse in

gewissem Sinne mitwirken können, sobald der ganze Grund und Boden, auf dem sie sich erheben soll, gereinigt ist, sobald alle für dieselbe nöthigen Vorbedingungen geschaffen sind. Vor allen Dingen wird eine kunstverständige und energische Oberleitung der hervorragendsten Bühnen, und eine ihren Aufgaben durchaus gewachsene Regie die beste Theater-Schule sein, die es geben kann. Das Theater als Staats-Institution würde aber unter allen Umständen eine unbehilfliche Maschine sein. Eine solche würde immer an einem starren und schwer beweglichen Organismus leiden, der sich schlecht mit einer Institution verträgt, welche täglich, mit jeder einzelnen Vorstellung, unter der Kontrole und dem Urtheil des aus so sehr verschiedenen Elementen gebildeten Publikums steht.

Der in den letzten Jahren wieder vernommene Ruf nach einer Akademie oder gar nach einer über die Theater einzusetzenden Staats-Kontrole ist aus den Kreisen Derer hervorgegangen, welche da meinen, daß nunmehr das Reich sich aller der Dinge annehmen müsse, mit denen es schief steht. Was soll aber das Reich, was sollen die obersten Reichs-Gewalten thun bei einer Sache, die innerlich krankt? Dem kranken Körper ein neues Kleid geben — von Reichs wegen: — das kann die Sache nicht bessern, nur verschlimmern. Sollen die deutschen Hoftheater Staats-Institute werden, so müßte sich zunächst die Reform von Innen heraus, das heißt aus dem praktischen Bühnenleben entwickeln. Wenn es einer befähigten, vor Allem auch mit der nöthigen Liebe zur Sache erfüllten Theaterleitung gelänge, in der Hofbühne der deutschen Reichshauptstadt ein Mustertheater herzustellen, so würden die Grundsätze, die dazu geführt haben, in den deutschen Landen bald sich weiter ausbreiten und befruchtender wirken, als es jemals Theater-Akademien oder Staats-Institute vermöchten.

Druck von J. Drägers Buchdruckerei (C. Feicht) in Berlin.

(124)